

LA MEMORIA EN EL CINE.

LA FOTOGRAFÍA COMO METÁFORA EN EL MEDIO CINEMATOGRAFICO

Antonio Pantoja Chaves
Universidad de Extremadura

EL COMPONENTE NARRATIVO DE LA IMAGEN

A pesar de la importancia que la reciente revolución tecnológica concede a la imagen, ésta se percibe aún en nuestra cultura como subsidiaria ante otras manifestaciones discursivas, como las desarrolladas con el texto. El status de la imagen ha variado a lo largo del tiempo, desde el sentido trascendente originario al goce estético primero y al disfrute mito-génico que manifiesta en la actualidad, un disfrute basado en el ocio y en la ficción. En todo momento su influencia ha sido grande, pero una de las carencias que ha venido mostrando la imagen en los distintos soportes en que se ha proyectado ha sido la limitada capacidad narrativa que ha ofrecido, exceptuando las grandes dotes de composición narrativa que se han alcanzado con el cine y las producciones cinematográficas.

En la actualidad, la propia presencia masiva de la imagen en los diferentes medios la hace tender hacia el eclecticismo y a manifestarse como una amalgama de valores y de ideas asociadas a ella, pero predominando sobre todo el mismo hecho de su presencia mediática, donde es más importante lo que se parece que lo que se es. Se intenta sobre todo ofrecer una buena imagen y ser por tanto objeto de interés social, aunque a veces la excesiva presencia acaba también por quemar los valores o las ideas que se intentan transmitir. De ahí la necesidad de constante renovación y de fragmentación vertiginosa de los mensajes, llegando a una auténtica dispersión y a un ritmo desenfrenado.

La dinámica de la velocidad ha propiciado una degradación, cuando no una pérdida absoluta del discurso, del sentido narrativo que es imprescindible para desarrollar adecuadamente las propuestas sociales. Es la necesidad de recuperar ese discurso la que debe empujar al historiador, preocupado desde siempre por contar, a afrontar el dominio y la explotación de los nuevos medios en beneficio de su disciplina y del conjunto de la sociedad.

El historiador ha sido relevante socialmente cuando ha sabido conectar con los nuevos procedimientos discursivos. Desarrolló la narración en la antigüedad de la mano de la oratoria y estableció la crítica textual, el dominio de las fuentes en el momento en que la palabra, el texto sobre papel, se constituyó en el soporte y el

vehículo discursivo por antonomasia. En este momento debe plantearse algo parecido, recuperando el tempo discursivo en la dimensión que imponen los nuevos soportes, intentando transformar la tendencia al ritmo desenfrenado en su beneficio, y tratando de asentar otros valores y otros procedimientos discursivos.

De ahí que ahora más que nunca la imagen sea uno de los entornos más apasionantes para reclamar la atención del historiador en los próximos años. En su manifestación contemporánea las fuentes visuales se transforman profundamente a la vez que amplían de manera poderosa su influencia social. Las imágenes acaban por abarcar prácticamente todos los acontecimientos y fenómenos contemporáneos y, sobre todo, observamos cómo los cambios y transformaciones se informan preferentemente a través de la imagen, aunque tengan también un desarrollo propio a través de la palabra.

Todo ello se debe a la acelerada y profunda evolución que sufren en apenas doscientos años los soportes para la imagen, que pasan a convertirse en fuentes cada vez más importantes para el historiador. Desde las tradicionales (pintura, grabado), que ya ejercían una potente influencia en la sociedad tradicional, hasta la llegada de la fotografía que supone un salto cualitativo por tratarse del primer soporte con un fuerte contenido tecnológico. Poco después, y en procesos cada vez más acelerados, el cine, la televisión y recientemente lo que denominamos nuevos soportes digitales, han supuesto un verdadero cataclismo con respecto a la situación establecida con anterioridad y la necesidad cada vez más imperiosa para el historiador de considerar el fenómeno de la imagen —inseparable de su manifestación y evolución tecnológica— como uno de los aspectos centrales en su trabajo.

Aunque se sospecha y se conoce el potencial de la imagen y sus posibilidades, somos de la opinión de que hasta ahora no ha recibido sino una consideración marginal y auxiliar en los trabajos históricos (de mero tratamiento y clasificación e incluso muchas veces como simple anexo del texto), cuando estimamos que es uno de los principales recursos con que contamos para hacer memoria.

El reto y el esfuerzo para el historiador que utiliza la imagen como fuente para su disciplina parte de elaborar discursos visuales que contengan un lenguaje en el que se le conceda importancia a la estructura, a una organización que vehicule los contenidos de la disciplina histórica que sugieren las distintas fuentes visuales enarazadas en el discurso y, de esta forma, iniciarse en una educación de la mirada y en la lectura de las imágenes. En definitiva, se trata de diseñar un lenguaje visual, y para ello valernos de recursos, como el texto, el audio, bandas sonoras o efectos visuales, que refuercen la función narrativa, que aumenten la potencialidad expresiva del discurso y que le confieran una coherencia para su posterior lectura visual.

Es en este punto donde entran en juego las potencialidades que el cine ha demostrado desde casi su aparición, en la manera que ha logrado elaborar un discurso visual autónomo y diferente de otras composiciones narrativas. El cine ha

sabido, como ningún otro medio, urdir los diferentes recursos narrativos —texto, imagen, audio, efectos — para componer un discurso propio y legible para las sociedades actuales.

El montaje es el recurso que de forma más decisiva contribuye al desarrollo de la técnica narrativa cinematográfica. Su virtualidad reside en el hecho de lograr una apariencia de continuidad en lo que realmente es discontinuo porque existe un espacio cinematográfico totalmente distinto al espacio real que se sitúa ante la cámara. La continuidad en el cine se fabrica con fragmentos que en ocasiones poco o nada tienen que ver y el ritmo temporal es igualmente fabricado gracias a la versatilidad espacio-temporal que permite el montaje. El famoso fragmento de la matanza en las escaleras de la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin*, de 1925, permanece como referencia ineludible en este sentido.

A su vez, el poder hipnótico del cine se refuerza poco después con la aparición del sonoro, lo que supone entre otras cosas la incorporación del discurso hablado, el que la palabra se convierta otra vez en vehículo importante para la expresión y la inculcación de ideas reforzada además por la imagen. De ahí que el componente narrativo del cine, debido a sus potencialidades, nos pueda servir de bagaje y referencia para la composición de un discurso histórico con imágenes.

Dado que el desarrollo tecnológico de la etapa contemporánea intensifica la presencia social de las imágenes y sus avances han sido tantos y tan intensos que todavía no percibimos sus efectos últimos, precisamente por eso, este texto aborda esencialmente, al menos en su desarrollo actual, tan sólo el tratamiento de la imagen fotográfica.

En primer lugar porque se trata de una tecnología muy asumida y reconocida socialmente —es la más antigua de entre las nuevas—, pero también porque permite a su vez ser proyectada sobre las sucesivas tecnologías visuales que fueron apareciendo en la etapa contemporánea y, especialmente, sobre la más reciente, los nuevos soportes digitales. Sería imposible abarcar con la suficiente intensidad todos los procesos visuales contemporáneos que hemos conocido, pero sí es posible concentrar en la reflexión sobre el primero y el último, de entre los que se manifiestan en el período que abarca nuestra disciplina, todos los demás. La **fotografía** es el más conocido y sugerente para conformar la memoria y el **digital** es el más transformador. Lo viejo y lo nuevo se unen así para procurar algo distinto, pero participando de la naturaleza de las dos manifestaciones.

De la síntesis que proponemos entre **fotografía y soporte digital**, surge la propuesta que reivindica un nuevo discurso histórico fundado en la imagen, sin olvidar el concurso de la palabra y otros recursos que pueden igualmente aprovecharse sobre los nuevos soportes. Todos sabemos que su desarrollo está comenzando y que el mismo está potenciando otras formas de escritura.

No se trata sin embargo de proponer algo rupturista, sino de recuperar el pasado en el presente —una función que siempre ha de ejercer el historiador—,

incorporar todo el legado visual anterior, pero con los recursos y posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías. La fotografía será de esta forma algo similar a lo que ha venido siendo, pero también algo diferente y en el intento de conciliar ambos aspectos se encuentra la propuesta central de este texto.

La imagen se presenta ante los historiadores como uno de los entornos más apasionantes de cara a los próximos años, pero no como consecuencia de ser considerada una fuente que tenemos que documentar y clasificar, sino como un fenómeno sobre el que debemos reflexionar y con el que podemos hacer historia. En definitiva, nuestra propuesta pretende marcar el tránsito que debe realizar el historiador de acostumbrado lector de imágenes a renovado escritor de discursos fundamentados en imágenes.

LA METÁFORA DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CINE

El poder evocador de la imagen fotográfica se ha convertido en una metáfora para la literatura y el cine que sirve de justificación de sus argumentos, de sus narraciones, y por tanto de la memoria. Estas obras se sirven de la fotografía para sugerir una forma de memoria que ni las imágenes en movimiento ni la palabra llegan a ilustrar ni explicar, lo que evidencia la particularidad de la fotografía. Pero en ningún caso se trata de comparar, pues cada memoria se sirve de sus recursos, de los elementos que activan el recuerdo, y no deja de ser una más la utilidad de la fotografía para evocar el pasado. En estos casos, tanto para las historias cinematográficas como literarias, se valen de la fotografía para iniciar un recorrido por la memoria, como un principio activo, pero este recuerdo a su vez se reconstruye mediante fotografías y nuevas imágenes retóricas.

Esta práctica que se contempla en la ficción de un libro o de una película también la realizamos en nuestros actos más cotidianos y singulares. De estas experiencias podemos sacar nuestras propias conclusiones, de tal manera que si las fotografías son consideradas como un componente esencial de la memoria individual, también pueden representar un motivo para la memoria colectiva, lo que nos lleva a considerar a la fotografía como una metáfora para la Historia. Estas potencialidades de la fotografía como memoria nos hacen ver y demuestran posibilidades que ya conocíamos, pero que no habíamos explotado ya que la fotografía no sólo contiene memoria, sino que puede recrearla a través de un discurso.

Por tanto, habrá que ver las fotografías, más que como documentos visuales simples y aislados, como instrumentos capaces de configurar un discurso y tomar un papel activo en la articulación y en la recuperación de la memoria colectiva. Serán todos estos elementos de fundamental importancia también para el historiador a la hora de valorar la imagen y, en nuestro caso para realizar nuestra propuesta de discurso y su manifestación en los nuevos soportes.

En gran medida, las fotografías nos ayudan a recordar, se nos revelan como una de las fuentes más sugerentes para la memoria, porque cuando recordamos lo hacemos con fotografías. Nuestra memoria está conformada con las fotografías de nuestra vida, todos aquellos instantes que concentran las experiencias y episodios vividos, es más, cuando hablamos o escribimos lo que hacemos en realidad es desplegar con palabras las imágenes que hemos retenido en la memoria. En este caso la fotografía se nos presenta como una *función de la memoria*. En base a esta definición, ya que la relación con los recuerdos propios está claramente entendida, la fotografía además de ser una extensión del ojo, como muchos la han definido, también es una extensión de la memoria.

Muchas veces cuando conversamos con alguien de cualquier tema común nos parece que ya lo hemos conversado, a veces ocurre hasta con la misma persona, pero no nos acordamos del momento exacto; o cuando hacemos algo y creemos que ya lo hemos hecho antes pero no sabemos dónde; o cuando vemos algo e inmediatamente sentimos vagamente que ya lo hemos visto y simplemente no podemos explicarlo o acordarnos con exactitud de cómo y cuándo. En todos estos casos surge en nosotros una especie de curiosidad y angustia que es generada porque hemos experimentado algo que llamamos *deja vu*, y si bien es cierto que este tema concierne a la psicología, es evidente que hay una estrecha relación entre ese «*ya lo he visto antes*» y algunas fotografías.

Son varias las interpretaciones (1) que entienden que las fotografías desarrollan esta práctica de re-memorar en un instante escenas que ya hemos contemplado con anterioridad. En la historia del cine español podemos hallar numerosos ejemplos que recrean esta sensación, que se manifiesta como una función propia y natural de nuestra memoria. La fotografía nos hace sentir un «*ya vivido*» o «*ya visto algo*», y no saber las circunstancias específicas que nos trasladan a momentos distantes pero relacionados. En esta cualidad reside la esencia de la fotografía que actúa como un vago recuerdo recíproco, es esa imagen latente que existe y que se

encuentra pintada, fotografiada, filmada o grabada.

En otros muchos casos, esta relación visual no se establece de manera espontánea o casual entre dos o más instantes fotográficos sino que hay un deseo expreso por parte de los autores por rememorar escenas que forman parte del imaginario colectivo con ejemplos notorios del arte visual, con la intención de reproducir



Miliciano abatido en cerro Muriano.

Fuente: Robert Capa, 1937

un significado idéntico al de la fuente original.

La presencia del duplicado es una muestra más de la forma de rememorar que adoptamos frente a las cosas, profundiza en la idea del «ya vivido» o «ya visto», debido a que en la mayoría de los casos se recuerda mejor la reproducción que el original. Pero la fotografía, en esa definición que venimos desarrollando sobre las funcio-

nes de la memoria, puede tener más capacidad de rememorar que cualquier otra fuente, sobre todo frente a las imágenes móviles o cinéticas, porque se asemeja a cómo pensamos, a los instantes fotográficos que nos ayudan a reconocernos.

Con respecto al cine son varios los ejemplos que nos ayudan a entender mejor esta función que la fotografía posee. Si escogemos el fotograma que anteriormente hemos insertado de la película *«Las bicicletas son para el verano»*, fugazmente alcanzamos a comprender la idea que el director, Jaime Chávarri, quiere transmitir sobre la guerra civil. Sin embargo, la fotografía del miliciano de Robert Capa condensa en un instante toda la tragedia y significado de lo que supuso la contienda española, y a la hora de hacer memoria recurrimos, es decir, recordamos mejor esta fotografía que las innumerables cintas de películas que se han filmado sobre el mismo acontecimiento.

Este juego del instante constante se ha convertido en un recurso muy utilizado en el cine, medio en el que los directores conscientes de la importancia del momento fotografiado intentan calcar la escena en cuanto a la representación y



Fuente: **La mala educación.**
Pedro Almodóvar, 2004



Las bicicletas son para el verano.

Jaime Chavarrí, 1984

composición para asimilarla a otros instantes trascendentales y cuyos originales se convirtieron en referencias visuales para la sociedad. Como es este caso en la película *La mala educación*, de Pedro Almodóvar.

Mientras la fotografía explota el instante e insiste en su fuerza y capacidad de sugerencia, aún cuando pudiera disponerse de una serie, el cine muestra lo que parece una su-



Seminaristas en el patio de recreo.

Fuente: Ramón Masats, 1957

cesión real del tiempo —una realidad basada sin embargo en la ilusión óptica del movimiento— que encandila al hombre de la época.

El cine, con el mismo soporte físico que la fotografía como hemos señalado, pasa a ser la manifestación icónica referencial. Con un fuerte componente tecnológico, se convierte en el estandarte de la sociedad de la imagen, se rodea

por tanto de un aura de cientificidad parecido al que tuvo en origen la fotografía, pero está dotado al tiempo de un aura de misterio, que apela incluso a lo onírico y que concita el interés y la atracción tanto de los artistas como del pueblo llano y hace que se perciba como muy humano, muy ligado a nuestra dimensión emocional.

Este efecto, que consideramos como una cualidad de la fotografía, se manifiesta porque en realidad la memoria natural piensa en fotografías, nadie alcanza a pensar en movimiento. Tan sólo la concatenación de varios instantes puede simular la sensación de movimiento en las imágenes que recordamos, pero el cerebro no alcanza a desarrollar esa cualidad, ya que ésta es una propiedad de la visión y no de la mente. La actuación de ambas posibilita que a través del ojo registremos información visual que el cerebro procesa en movimiento, haciéndonos creer tal sensación, pero a la hora de recordar esas mismas imágenes se nos presentan como instantes y no como imágenes animadas. Sobre esta cuestión existen numerosos tratados que hacen referencia al funcionamiento de la memoria y a la forma que posee tanto de registrar como de organizar la información visual, algunos de ellos pertenecen al campo de la psicología y muchos otros son estudios derivados de la teoría de la percepción visual (2).

La sensación del movimiento nos la proporciona el ojo a partir de fenómenos como la persistencia retiniana, la disposición ocular humana o la percepción del espacio y del tiempo, todos ellos principios físicos que el cerebro interpreta para facilitar un equilibrio visual en el entorno que nos rodea. Pero la memoria no actúa como un proyector de imágenes cinéticas, sino como una caja que registra millones de instantes y detalles, de la que el recuerdo filtra los más importantes y necesarios para cada persona. Es más, el ojo dispone de mecanismos naturales, como el parpadeo, que ayudan a cortar en instantes la información visual que almacena la memoria.

Tan sólo en los sueños la mente es capaz de reproducir el movimiento, aunque nada se asemeje, como comprobamos cada noche, al movimiento que cap-

tamos en la realidad diaria. En torno a su interpretación, sobre la que se han vertido numerosas teorías relacionadas con el subconsciente, podemos decir que funciona como un retroproyector de todas las imágenes reales vividas o imaginadas a lo largo del día que se producen mientras dormimos, las cuales muestran una conexión entre ambas produciendo una dulcificación del sueño o auténticas pesadillas.

Si quisiéramos buscar un equivalente en la realidad a cómo actúa la memoria en torno al sueño lo encontraríamos en el cine. Mientras que el recuerdo lo expresamos en fotografías, el sueño se manifiesta en movimiento. Además ¿qué es el cine sino el mundo de los sueños?, ¿dónde se proyectan imágenes irreales entre las que se combinan las escenas más idílicas de nuestra sociedad junto con la peores de las pesadillas? En otros casos al igual que los sueños, y dependiendo del género cinematográfico, el cine se nos presenta como el subconsciente social y, además, en otras ocasiones nos muestra lo previsto en el futuro, acto que lógicamente el recuerdo no nos puede proporcionar. El cine, la imagen en movimiento, proyecta sueños mientras que la fotografía conforma la memoria.

Por el contrario, determinadas películas han pasado a consolidarse como piezas de la memoria colectiva, a las que todo el mundo recurre para explicar épocas históricas, acontecimientos colectivos o simplemente historias cotidianas comunes a todos. Es decir, las películas, que se basan principalmente en la ficción o recreación de escenas reales, actúan como postizos de la memoria. Esta interpretación es contemplada por parte de algunos científicos, como Matthew Wilson del Instituto Tecnológico de Massachussets (3), quien llega a afirmar, en su estudio sobre los sueños, que el cerebro parece almacenar temporalmente en el hipocampo la información relevante en los procesos del aprendizaje, la memoria, el comportamiento y el conocimiento, para luego traspassarla durante algunas de las fases del sueño a la corteza cerebral, reorganizando de forma útil y consolidando los recuerdos en lo que se conoce como memoria a largo plazo, de tal forma que considera que algunos sueños son la parte consciente de la reproducción de los recuerdos.

En el imaginario colectivo contemporáneo, generado a partir de la aparición de soportes para la imagen tan potentes como la fotografía y el cine ocurre algo similar, ya que se puede llegar a confundir o mezclar la fuente de origen, entre un negativo fotográfico o un fotograma. Hasta que no se consiguió fotografiar la luna, la imagen de Georges Méliès en *«Viaje a la luna»* prevaleció como la representación más real del satélite a pesar de la teatralidad de la película; o las escenas de *«Octubre»* de Eisenstein que se han proyectado como las imágenes verdaderas de la revolución bolchevique; o cómo las trascendentales fotografías de Robert Capa en el desembarco de Normandía han sido sustituidas por las recientes escenas filmadas por Steven Spielberg. En todo caso las fotografías nos ayudan a pensar y conectar recuerdos mientras que el cine nos permite soñar lo recordado.

Esta serie de cualidades dan a entender que la fotografía cumple con algunas de las funciones de la memoria. Pero, si bien es cierto que podemos establecer más paralelismos entre fotografía y cine, no quisiéramos dejar pasar uno de los recursos más empleados en el acto fotográfico, que no es más que la elaboración de narraciones visuales en las producciones cinematográficas tomando como



Fuente: La lengua de las mariposas.

José Luis Cuerda, 1999

elemento discursivo la imagen fija combinada con elementos narrativos como la música o el texto hablado. Uno de los casos que tomamos como ejemplo, pero que podemos encontrar en otros muchos, es en la película *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda. En el inicio de ésta, el director nos introduce no sólo en los paisajes y ambientes sociales de una época previa a la guerra civil,

sino que además nos contextualiza la historia de los personajes.

De entre los múltiples recursos introductorios que el autor podía haber utilizado, la sucesión de fotografías hiladas por una banda musical expresa la idea que nos quiere transmitir: la importancia y el valor de la fotografía para fijar una época que nos ayuda a rememorar distintos pasajes de la historia local de España.

Pero si esta película demuestra las capacidades narrativas de la fotografía dispuestas en una sucesión, quien mejor llega a explotar todas sus potencialidades es sin duda, a nuestro juicio, la obra de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra*, en la que no sólo cobra importancia la imagen fija de una generación, sino toda una banda sonora que sirve como hilo conductor del argumento de la película. En este ejemplo se combinan con gran maestría y dotes de composición narrativa todos los recursos necesarios para evocar la memoria de una época. En este sentido, la obra de Martín Patino nos desvela las potencialidades de la fotografía como recurso para la memoria, reforzada con la imagen cinética de los documentales de los que se sirve, pasando por la reutilización de unos fondos visuales que habían caído en el olvido hasta la construcción de todo un discurso visual que ha quedado en la retina de todos los espectadores.

LAS IMÁGENES EN EL DISCURSO HISTÓRICO

Desde hace poco tiempo las nuevas tecnologías para la imagen se están introduciendo en todas las manifestaciones de forma generalizada. Para expresar una idea, para informar sobre un acontecimiento, para mantener una comunicación,

incluso en el hecho particular de compartir una experiencia la imagen está presente como recurso que articula todos los posibles discursos. Esta tendencia se contempla tanto en los más complejos sistemas de comunicación, en los que la imagen prevalece sobre cualquier otro tipo de manifestación pues ha sido y es el sustrato fundamental de la retórica de los medios de información de masas, como



Canciones para después de una guerra.

Fuente: Basilio Martín Patino, 1976

en las prácticas de correspondencia y comunicación más íntimas. La imagen está abriendo nuevas posibilidades de escritura, aunque ya arrastra tras de sí una larga tradición, y está definiendo los modelos narrativos audiovisuales de nuestro tiempo en la multitud de discursos que se están generando en los soportes digitales.

Esta desenfadada pero apasionada y expectante invasión de la imagen nos lleva a abrir una vez más el debate entre los que defienden la exclusividad de la palabra, en las distintas formas discursivas, frente a los que integran la imagen como medio con el que vehicular ideas y transmitir contenidos. No sólo porque este hecho se revela ya como un fenómeno que define a la sociedad actual, sino en la medida que afecta a los discursos creados en el ámbito de la investigación universitaria. Esta polémica ha venido a menudo a dividir a los investigadores de la disciplina histórica y, hasta ahora, concita más reacciones contrarias, discrepancias e indiferencias, en muchos casos comprensibles porque hasta ahora la imagen se presenta como una amenaza que viene a sustituir a la palabra. Hasta fechas recientes, y sólo por determinados investigadores, no ha recibido un trato favorable bien sea por falta de interés o bien por falta de reflexión suficiente, que viene a ser lo mismo.

La imagen como elemento conformador de un nuevo discurso no es algo exclusivo de nuestro tiempo, el hombre ha desarrollado previamente un catálogo de imágenes que significaban la base de su lenguaje y la esencia de una comunicación más amplia. La aparición de la escritura relegó a la imagen a su papel secundario en los distintos soportes que del muro al libro se desarrollaron durante siglos. A su vez, el nacimiento de la fotografía significa el inicio de la imagen moderna y, a expensas de lo que supuso su implantación y el impulso que recibió en los medios de comunicación contemporáneos, ha sugerido el surgimiento de un nuevo lenguaje propio que no trasciende porque convive y compite con la estructura narrativa de la palabra.

Tanto el lenguaje verbal como el visual han trazado su propia trayectoria, pero a su vez, han mantenido una progresión conjunta que, en la mayoría de las

ocasiones y sobre todo en este último siglo, ha mostrado puntos de contacto. Y esto ha sucedido por igual en los medios propios de la palabra como el libro o la prensa escrita, como en escenarios tan específicos para la imagen como la pantalla del cine o de la televisión. Ello ha puesto de manifiesto la necesidad de convivir de forma armónica en un mismo espacio demostrando las potencialidades discursivas que ofrecen en una correcta y adecuada imbricación. En la medida que estamos planteando la reivindicación de la imagen en el trabajo del historiador, principalmente de la fotografía como elemento conformador de su discurso, nos daremos cuenta de que no podemos prescindir de la participación de la palabra ni centrarnos exclusivamente en la autonomía de la imagen, sobre todo en un nuevo soporte, el digital, que permite urdir todos los elementos en un mismo discurso, adecuando las prestaciones y el rigor que cada cual sugiera en todo momento.

De esta manera y operando desde el soporte digital, tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos pueden ser elementos integrantes de un texto, es decir sólo si se entiende por texto lo que su raíz etimológica designa como «tejer», un tejido o hilado de signos de variada naturaleza que constituyen un todo significante. Cada recurso se contempla como una hebra con la que podemos urdir nuestro discurso, en algunos casos prevalecerá la imagen para transmitir ciertas ideas, para explotar determinados conceptos, y en otros momentos la palabra, tanto escrita como escuchada, servirá para articular otros contenidos del mismo discurso. Ante tales elementos de creación, el historiador puede contemplar de esta manera nuevas fórmulas de escritura, renovar, si así lo estima oportuno, las preexistentes en cuanto a lo que se refiere a su organización, para que, finalmente, la imagen se convierta en la nueva tinta con la que podamos hacer historia en un nuevo entorno que propician las tecnologías digitales.

Desde estas premisas, nuestra aportación en este trabajo en su dimensión práctica pasa por elaborar un modelo de discurso que integre todos elementos narrativos precedentes, de los cuales el cine se ha servido para generar su propio lenguaje audiovisual. Uno de los modelos que planteamos incide en la disposición ordenada y en la cadencia que sugiere la fotografía montada sobre otros recursos, como son el texto sonoro y el escrito. Una variedad que hemos dado en llamar **discurso secuencial**, entendido como transcurso de tiempo, como un proceso que se va conformando por la sucesión de instantes conectados en una banda cinética, pero con el ritmo de lectura que requiere y estimula toda fotografía, y con el tempo de audición que se desprende de una pieza musical o un documento sonoro.

Con el cine la fotografía echó a andar, a rodar, hasta conseguir el movimiento mediante una tecnología de la que habían carecido las imágenes. El primer paso consistió en la transformación de la fotografía estática en dinámica, a través de la repetición progresiva de diferentes instantes fotográficos. Esta animación le imprimió un ritmo secuencial a la proyección que le fue procurando paulatinamente

una dimensión temporal. De esta forma, la obra cinematográfica adquiere una duración marcada simplemente por un principio y un final, cerrando esa dimensión temporal en el proceso de duración de la proyección. Con el ánimo de dotar un mayor realismo a los trabajos cinematográficos frente a otras manifestaciones, el montaje se hace más complejo gracias al progreso técnico del material cinematográfico que permite *moldear* el film en base al relato que se va a presentar. En definitiva, con la aparición de cine surge un modelo de discurso secuencial al intentar contar historias y hacerlas perceptibles al espectador.

La fotografía, por el contrario, a pesar de que técnicamente está vinculada con este medio, en nada ha contribuido en la confección similar de un discurso con imágenes. Sin embargo, debido al desarrollo de los nuevos soportes para la imagen, la fotografía vuelve a cobrar una preeminencia y una aceptación cada vez mayor, al incorporarse como un recurso activo tanto en las ediciones audiovisuales como en las producciones digitales. Esta llamada se ha incentivado en los últimos años desde la mayoría de las obras que competen al campo de la comunicación visual, en las que la fotografía está encontrando su hueco y, a su vez, están siendo explotadas sus propiedades. Pero además, la fotografía está alcanzando un renovado éxito entre las más diversas aplicaciones que los diferentes profesionales de la imagen están manteniendo con los soportes informáticos. Tal es el auge que explica el creciente interés que ha ido adquiriendo la fotografía digital en los últimos años.

Este renacer de la fotografía en el entorno digital está potenciando la elaboración de un nuevo discurso audiovisual que viene a sustituir la amplia influencia de la imagen cinética en las creaciones audiovisuales, a pesar de su masiva presencia en los medios. Este tipo de proyectos no tratan de iniciar una competición visual entre los distintos recursos, sino que intentan adecuar este interés por la fotografía en un entorno que permite la redacción de nuevos discursos con el concurso de otros recursos audiovisuales.

Con esta serie de composiciones se está potenciando a la fotografía en la edición audiovisual con tal grado de aceptación y éxito que esta fórmula se está reproduciendo en el medio cinematográfico. No es casualidad que en el cine actualmente se opte por intercalar una sucesión de fotografías con las imágenes en movimiento para expresar una idea concreta. En España, uno de los ejemplos más recientes lo encontramos en



Mar adentro

Fuente: Alejandro Amenábar, 2004

Alejandro Amenábar, director de cine que en ocasiones ha incluido a la fotografía como motivo para la narración, en su última película *Mar adentro* no encuentra mejor forma de traer al presente parte del pasado del protagonista que mediante una secuencia de fotografías hiladas con las notas de la banda sonora.

En definitiva, la fotografía se utiliza para recordar, para hacer memoria del pasado en los medios actuales. Este es el principal objetivo que hemos perseguido en nuestro trabajo de investigación. De esta forma, la fotografía vuelve a integrarse en los medios que han apostado por la narración audiovisual, en un tipo de edición que pretendemos desarrollar y con el que queremos reflexionar en una de las muchas relaciones que muestran Imagen e Historia.

NOTAS

- 1 Desde la propia Susan Sontag en su obra capital, SONTAG, S.: *Sobre fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, hasta interpretaciones elaboradas por fotógrafos preocupados por definir y dar una explicación a su propio trabajo, como es el caso del peruano Manuel Elías, y de especialistas como PEREIRA DA SILVA, M.: «Memória e fotografia: um estudo sobreinformação visual em São Carlos». Revista digital *Informação e Sociedade: Estudos*, n° 1, 2000.
- 2 No se trata de establecer una relación exhaustiva de todos estos trabajos, pero en cuanto a este tipo de reflexiones destacamos sobre el funcionamiento del ojo a FRISBY, John P.: *Del ojo a la visión*, Madrid, Alianza, 1987; en cuanto a la relación entre lo visual y lo imaginario a COHEN, G.: *Psicología cognitiva*, Alhambra, Madrid, 1987 y a GREGORY, R.: *The Intelligent Eye*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1970. Pero, sin duda alguna, estimamos que quien mejor refleja el papel del ojo y los elementos de percepción con respecto a la imagen es el libro de AUMONT, Jacques: *La Imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.
- 3 Artículo de *El País*, publicado el 13 de marzo de 2002.